Abbed Vogler's

Musik-Skole.

Tredie og sidste Deel.

Organist-Skole.

Kiøbenhavn, 1800.
Trykt hos Niels Christensen.

Organist-Skole.

Organistens Hovedfag er at accompagnere Choralen. I General-Basskolen har jeg ved at rette de urigtige Accompagnementer og at fremstille de rigtige, banet ham Veien dertil; der staaer endnu ikkun tilbage, at handle om Choralen selv, nemlig, 1) at forklare dens Oprindelse og Egenskab, og 2) derefter at rette de urigtige Choralmelodier tilligemed deres Accompagnementer; derved vil en flittig Organist blive i Stand til siden at kunde hielpe sig selv ved alle forekommende nye og vanskelige Choraler.

I.

Om Choralens Oprindelse og Egenskab.

Choralen har sin Oprindelse fra de græske Tonarter. Den simple Sang, som i Oldtiden brugtes af de østerlandske Folk til Høitideligheder og Gudsdyrkelsen, giorde efter alle Beskrivelser en for os ubegribelig Virkning.

I den Occidentalske Kirke har man ved Christendommens Begyndelse indført de af Grækerne brugte Melodier, og fra den Tid af synges de i alle christelige Forsamlinger, under Navn af Choraler eller Psalmer.

I de gamle Tider havde Kirkemusiken og Theatermusiken den samme Stil, men da man ved fiere Instrumenters Opfindelse tillige opdagede Trias Harmonica, som ei kunde forenes med de græske Tonarter, blev Musiken reduceret til

to Tonarter, af hvilke der iblant de syv Scalans Hovedlyd altid forekomme tre Dur-Tonarter, hvilke ere imellem sig selv i det nærmeste Slægtskab, og hvilkes Tonefølger have sine harmoniske Udvigninger og Sluttefald m. m. Da blev Choralen en særskilt Videnskab.

Efterdi Fortegningerne af ♯ og ♭ ikke finde Sted i Choralen, bestemmes Hovedlyden efter Scalans Egenskab og Omfang, og hele Stykkets sidste Tone eller Final-Tonen. Melodiens Egenskab er at være uafhængig af Harmonien, og Accompagnementet bliver uafhængigt af Hovedtonen og Scalan. Formedelst denne dobbelte Frihed fremkommer der 6 særskilte Tonarter.

C dur og A moll, som slet ingen Fortegn have, ere ikke de samme, saasnart de betragtes i Choralstil. Det musicalske C dur udviger i G dur, A moll ꝛc. I Choralens C forekommer intet Sluttefald inden Versets *) Slutning: det retter sig efter Melodiens Natur, og den sluttefaldmæssige store Terz tages hvor den findes, om den endog var udenfor Scalan. Det musicalske A moll indfører i selve Melodien gis og dis; Choralens A moll derimod tillader ingen fremmed Tone, undtagen den til Sluttefaldet nødvendige store Terz.

De 6 Choraltoner eller græske Tonarter { C dur, A ♮ / G dur, E ♮ uden ♯ / F dur, D ♮ uden ♭ }

adskilles fremdeles i 12, og kaldes enten Plagalske, naar Melodien holder sig inden Quintens Omfang, eller Authentiske, naar Melodien ikke overskrider Octavens Omfang, men holder sig f. Ex. imellem d og d, og slutter med d.

Saa-

*) Ved det Ord Vers forstaaer jeg her og i det Følgende ikke et heelt Psalmevers, men blot en enkelt Verslinie i Psalmeversene.

Saaledes kan man udi de faae Noder af Tab. 1 ved at sætte snart denne, snart hiin forskiellige Clavis foran Nodesystemet, finde alle de 12 græske Tonarter. Sætter man f. Ex.

Violinclavis for det øverste System;
Basclavis for det underste: saa faae vi
Den Doriske og Hypodoriske *) Tonart D♮
D e f g a h c : a h c D e f g:
23 67
Altclavis; Halvdiscantclavis;
Den Phrygiske og Hypophrygiske Tonart E♮
E f g a h c d : h c d E f g a:
12 56
Basclavis; Baritonoclavis;
Den Lydiske og Hypolydiske Tonart F dur
F g a h c d e f : c d e F g a h;
45 78
Halv Discantclavis; den sædvanlige Discantclavis;
Den Myxolydiske og Hypomyxolydiske T. G dur
G a h c d e f : d e f G a h c:
34 67
Baritonoclavis; Tenorclavis;
Den Æoliske og Hypoæoliske Tonart A♮
A h c d e f g : e f g A h c d:
23 56
Tenorclavis; Altclavis;
Den Ioniske og Hypoioniske Tonart C dur
C d e f g a h c : g a h C d e f;
34 78

VI Hovedtyp i Musikalsk C dur.

XII Græske Tonarter.

A 2 Teg-

*) Naar det græske Ord ὑπο (Hypo) lægges til Navnet af en Tonart, betyder det, at Omfanget gaaer uden for Tonarternes naturlige Grændse, d. e. Ottaven.

Tegnet ⌣ som betyder Semitonernes Beliggenhed, viser Forskiellen imellem de foregaaende fire ukiendte Scalar:

D♮ F dur uden b

E♮ G dur uden ♯

og de begge sidste bekiendte.

Ligesaa inddeles Sluttefaldet i det Authentiske og Plagaliske. Sluttefald fra V til I, som tilkommer C og F dur, D og A moll, kaldes Authentisk; Sluttefald fra IV til I som tilkommer C og G dur; fra I til V som tilkommer E ♮; fra VII til I som tilkommer C dur og A moll, kaldes Plagalisk. Altsaa er alleneste Sluttefaldet fra V til I Authentisk. Da den femte Tone H fordrer til Sluttefald fis og dis to fremmede Toner: kan E ikke mere blive

3♯

Hovedtonen, men den femte fra A f. Ex. E. Det samme

V

indtræffer med A ♮, om Melodien ei tillader Sluttefald fra V til I, at Cadenzen hviler paa a i Melodien og i Bassen,

3♮ 3♯

og Mellemstemmer giøre Sluttefald, f. Ex. D A.

I V

Da enhver Choralmelodie er inden for Omfanget af Octaven eller Qvinten, kan den sidste eller Finaltonen ved Cadenzen aldrig blive Terzen. Derved kiendes strax de moderne Choraler, at der ved dem udfordres Terzen. See Tab. III i Slutningen af den 7de og 8de Linie: g e.

Naar man efter disse Grunde undersøger vore Choralmelodier og Choralaccompagnementer, befindes at de røbe en fuldkommen Ukyndighed om Choralens Oprindelse og Egenskab. Naar dertil kommer, at Organisterne har behandlet dem efter eget Behag, kan man dømme, hvor

meget

meget den sande Chorals høie og ædle Eenfoldighed har lidt derved.

1) Ved Indførelsen af fremmede Toner i Melodien ved Fortegningen af ♯ og b, da man troede ej anderledes end paa denne Maade at kunde faae Sluttefald.

2) Ved et aldeles upassende Accompagnement, som strider imod Choralens Natur, saa at Tonarten forbyttes; jeg har f. Ex. fundet een og den samme græske Choral paa forskiellige Steder, af forskiellige Organister accompagneret i tre forskiellige musikalske Toner, nemlig F dur, D moll og A moll.

3) Ved tilføiede melodiske Prydelser, Forslag, smaae Noder og Punkter ved Noderne, som give en dandsende Bevægelse og vanhellige Choralen.

Desuden herske endnu Fordomme, som forbyde;

x) Mellemklang

y) Dissonancer

z) Sextqvartaccorden.

x) Mellemklang rette sig efter Scalarnes og Tonarternes Omfang. I de græske Tonarter besidde Scalarne mere Caracter end i den musicalske Stil; følgeligen ere Mellemklangene mere betydende i Choralen. Desforuden ere Mellemklangene i Choralen et hindrede ved fremmede Toner eller musicalske Regler, thi Følgen af Hovedlyden F dur efter G dur, af E moll efter D moll i Harmonien; og Følgen h a g f (den af de gamle Forfattere saakaldte Triton) i Melodien ere ei forbudne, men Mellemklang i Melodien fordærve Sangen af Choralen, og Mellemklang i Bassen forstyrrer Harmonien. Naar de derimod bruges med Overlæg i Mellemstemmerne, caracterisere de endnu mere de græske Scalars Omfang. Og jeg

opfor-

opfordrer enhver at forandre Tab. VIII (Phryg. Ton.) første Cadenze, og at giøre den bedre uden Mellemklang.

y) Dissonanzer ved Choralen kunde ikke giøre en anden Effect, end at sammenlænke Mellemstemmerne; forkaster man disse, maatte man spille Choralen staccato, ligesom man accompagnerer paa Clavecin. Men da man ei vover at bruge de egentlige Midler, tillader man sig ofte saadanne, som ere urigtige. Det er Dur-Tonarter og den fornøiende Septime rc., som bør undviges; hvilket beviser Forskiellen imellem den musikalske Stil og Choralstilen ved den phrygiske Scala e til e, hvortil man finder et Choralaccompagnement ved Siden af et musicalsk. (See Tab. VIII de fire sidste Linier.)

Den Phrygiske Scala.	e	d	c	h	a		g			f		e
	5	5	5	5	3♯		5	5		7♮		5
De musicalske	C	G	C	G	D		G	C		G		C
Hovedlyd.	I	V	I	I	V		I	I		V		I
						7			9			
Choralens		5♮			9	5♮	9	7	7		5♮	
Hovedlyd.	3♮	3♮	3♮	3♮	5	3♮	3♮	3♮	3♮		3♮	3♯
	E	H	A	E	F	H	E	A	D		H	E.

I det musicalske Accompagnement findes blot Dur-Tonarter; i Choralstilen iblant eller Hovedlyd blot een, som er F dur, og den Sluttefaldmæssige Tone E med den store Terz.

I det musicalske Accompagnement findes en eneste Septime, som er den fornøiende; f til G. Ifald Dur-Tonarter skulle undviges i Choralen, fordi de ere for stærke, giennemtrængende, upassende til Choralens Egenskab og de græske Tonarters Scalar samt deres Omfang; saa kan vist

den

den fornøiende Septime her ei finde Sted; thi dens Hovedlyd har den store Terz og den store Qvint, og Septimen er i Harmonisk Progression nærmest i Forhold til Trias harmonica, nemlig $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{7}$, hvilken og tilhører Choralen. Alle Hovedlyd i det musicalske Accompagnement ere Sluttefaldmæssige, her findes blot den I og V Tone.

I Choralens Accompagnement findes Septimer og Noner til sluttefaldstridige Moll-Tonarter, hvorudi den anden Tone H forekommer tre Gange med den lille Terz og den lille Qvint; i den første Tact med Bestifringen af $\frac{6}{4}$, som tilhører dens i Bassen liggende Qvint; i den anden Tact som Hovedlyd med den lille Septime, i den tredie Takt blot med 3 og 5.

I det musicalske Accompagnement findes ved Slutningen af den anden Tact en Mellemklang, som er den fornøiende Septime c til d; i Choralens Accompagnement findes ved Slutningen af den tredie Tact en Mellemklang, som er den lille Septime a til H. Mellemklangen g i Bassen ved den første Tact synes at være (om den skulde betragtes for sig selv) den femte sluttefaldmæssige Tone G med den forngiende Septime, men den foregaaende Hovedlyd H og den efterfølgende Hovedlyd A tvinge ligesom Øret til at antage g i Bassen som Mellemklang og ei G som den femte sluttefaldmæssige Tone af Hovedtonen C.

2) Inden $\frac{6}{4}$ omtales, er det første Spørgsmaal dette: taales Omvendinger i Choralen? Saa meget muligt er, sætter man ved Choralen Hovedlyd i Bassen. Arsagen er følgende. I alle musicalske Piecer høres alle fire Partier tydelig, saa at Hovedlyden endog i Tenor- eller Altstemmen trænger frem igiennem de andre Stemmer, og ligesom beholder sin Myndighed, men ved Choralen er de yderste Stemmer, nemlig

Dis-

Discanten og Orgelpedalet saa stærke, at Mellemstemmerne dæmpes, og derfor staaer Hovedlyden bedst i Bassen. Men for at afgiøre Spørgsmaalet om Omvendningen med $\frac{6}{4}$, maae man erindre sig, at Dissonancer med deres Omvending (da Hovedlyden ei altid kan staae i Bassen) ikke ere forbudne ved Choral-Accompagnementet, hvilket i det foregaaende er beviist; og da Omvending med Consonanzer er nærmere til Grundharmonien, end Omvending med Dissonanzer, følger klarligen, at den første mindre bør forbydes med den sidste. Dog bør Bassen som Hovedstemme (efter Melodien) giøres saa selvstandig som mueligt, hvilket bedst opnaaes, naar den er Hovedlyd.

Da jeg i mine 10 forbedrede Choraler, aldrig har tilladt i Mellemstemmerne et større Spring end til den store Qvint, aldrig til den lille Qvint eller den store Qvart, ingen uharmonisk Tværstand (end ikke imellem tvende særskilte Verslinier) f. Ex. fra f til gis eller f til cis, hvilket findes i Syngestemmer hos adskillige Componister, sees deraf, at jeg ei bifalder $\frac{6}{4}$ Accordens dristige Indførelse uden Hensyn paa rigtige Tonefølger og syngende Basser. Hvo skulde vel f. Ex. bifalde følgende?

5	$\frac{6}{4}$	$3\frac{4}{2}$
C	F	A.

Men hvem skulde for Misbrugens Skyld for altid forkaste en saadan Accord, som

l) enten kan giøre god Virkning

m) eller være nødvendig

n) eller og aldeles uundværlig.

Her

Her følger Exempler paa disse trende Tilfælde:

l) 6 $\frac{6}{4}$ 3♮ C H A / 3♮ $\frac{6}{4}$ 3♮ E F G A

m) 6 5 4 3 2 3 A G G

n) 5 6 5 3♯ 4 3♯ A A A.

l) I Stedet for $\overset{6}{\underset{4}{H}}$ kunde jeg sætte Hovedlyden $\overset{3\natural}{E}$, men Bassen vilde derved tabe sin Sang; i Stedet for $\overset{6}{\underset{4}{F}}$ kunde jeg ei sætte Hovedlyden H uden at indføre to forbudne Octaver og fordærve Bassen.

m) Om jeg i Stedet for $\overset{6}{\underset{4}{G}}$ vilde sætte Hovedlyden C og G, blev Bassen saavelsom hele Tonefølgen tvungen og ubehagelig.

n) I Stedet for $\overset{6}{\underset{4}{A}}$ kan her umuligen sættes en anden Tone efter Finaltonen, som af Melodien og Pedalen udholdes, imedens Mellemstemmerne giøre Sluttefald.

Vanskeligt er det at omskabe det af Organisterne antagne System i Henseende til Choralen, men endnu langt vanskeligere er det, at bringe Menigheden, som er vant til de urigtige Choralmelodier, tilbage til Kirkesangenes oprindelige Reenhed og Simpliciteit. I dette Øiemed har jeg opsøgt sex Choraler i sex forskiellige græske Tonarter, for at vise deres væsentlige Forskiæl; dernæst har jeg for Contrasternes Skyld indført en Choral i modern Tonart og udvalgt endnu tvende i den Phrygiske og een i den Æoliske Tonart, forbedret alle, og i Haab om at forene Oplysning med den nuelig practiske Nytte, har jeg viist ligesaa megen Strænghed i Rettelsen af Accompagnementet, som Skiønsomhed med den antagne Melodie, saa at man af de 10 Choraler

kan

kan bruge alle ved Gudstienesten, No. 1 undtagen hvilken Melodie i den svenske Choralbog er en Samling af Feil.

II.

Adskillige Choralers og Choralaccompagnementers Rettelse.

Nro 46 i den Svenske Choralbog (See Tab. II) er i den Doriske Tonart, som kiendes igien ved h i den tredie Tact. Tonerne gis og cis i Discanten, cis og fis i Bassen, ere unødvendige; endnu mere unødvendige er det aldeles uchoralske Forslag b, som er blevet indført i 5 Tact for at pryde Terzen a. Den punkterede Dandsebevægelse, som forekommer i den 1ste, 4de og 5te Verslinie, er ligesom uvassende til Kirkens Heilighed. Den uharmoniske Tværstand, som forekommer (i den første Tact) i Bassen, nemlig Springet fra G til cis, vover jeg ei at besiffre. Dur-Tonarter træffes her i Mængde, den fornoiende Septime ofte, og i Særdeleshed ved Cadenzen, hvor den aldeles borttager Kirkesangens Caracter.

Ved Forbedringen bliver Harmonien væsentlig firestemmig (a quatro parti reali). Hovedlyden, som staaer under Bassen for Oplysnings Skyld, men spilles aldrig hverken med den venstre Haand eller med Pedalet, tilkiendegiver Harmonions Beskaffenhed og Tonefølgen. Da intet Sluttefald giøres i A moll, og gis ei indføres, forbliver Accompagnementet uforandret ved denne Doriske Tonart. Men skulde Menigheden være vant til gis (i den anden Cadenze) til cis (i den 5te Cadenze) saa er det nok for Organisten at vide, hvorledes der skal synges og accompagneres, da begge Sluttefald baade med gis og cis findes her med en Forandring, som giør dem brugbarere.

Nro 38. Hypophrygisk Tonart. Den forrige Choralmelodie var i Octavens Omfang og authentisk, derfor kaldes den blot dorisk; men denne er i Qvintens Omfang Plagalisk, og kaldes derfor Hypophrygisk. I Discanten findes ved den 4de og 6te Cad. gis; i Bassen cis; i Mellemstemmerne fis, som alle ere unødvendige. Ved den 1ste og 3die Cadenze forekomme Sluttefald til C og G dur, som ere platte og i musicalsk Stil; ved den 4de og 6te Cadenze ere Melodie og Harmonie falske; men om Mengheden ei kan afvænnes fra denne Feil, bruges Sluttefaldet, som er tilføiet efter Forbedringen.

I det firestemmige Accompagnement (Tab. III) har jeg ved Cad. ledt det første e som Qvinten af den femte Tone A♯ til Hovedtonen D; det andet e som Octav af den femte Tone E♯ til Hovedtonen A. Aarsagen dertil er, at Følgen af C dur efter A♯ (ved den første Cadenze) og Følgen af E♮ efter E♯ (ved den 2den Cad.) mere behager Øret, end om E♯ (ved den 2den Cad.) skulde følge efter A♯, hvorved i Melodien ei kunde undgaaes to forbudne Qvinter e h / A E.

Hvad min Besiffring angaaer, forstaaer jeg derved Accorder, hvis Bestanddele ere Consonanzer. Consonanzer have Fortrinet for Dissonanzer, og de bør vises i Besiffringen: saaledes bestemmer

6, at Terzen er Grundnoden: 6 / 3 / 9 } See Indledning til Harmoniken, Tab. I.

4, at Qvinten er Grundnoden: 4 / 6 / 9 }

Har

Har jeg nu en tilsyneladende Terz, som dog egentlig er en Septime, forenet med Qvarten og Sexten, saa bliver den tydeligste Besiffring, naar Qvarten sættes nærmest ved Bassen til Tegn, at 4 er 5, 6 er 3, og 3 Dissonanzen til Hovedlyden;

	3	6
følgelig besiffres	6 og aldrig	4
	4	3

T. S. d. e. Tasto Solo under den første Tone i Bassen betyder, at alle fire Stemmer ere i Unisono, hvilket accompagneres med een Taygent allene. Tasto Solo finder man ogsaa ved Point d'orgue, hvor Tonen ligesom i en Sækkepibe udholdes, og de andre Stemmer ei mere harmonere dertil.

Nro 107 i den Svenske Choralbog, **Hypolydisk Tonart.** Melodien (bloot b i den 2den Tact undtagen) er reen; Accompagnementet i den 1ste og 7 Tact har og b. Den tredie Cadenze paa Terzen som Finalnode er urigtig. Dette sees bedst i Forbedringen, men de barnagtige smaa Dandsenoders Upasselighed, vil formodentlig enhver selv let føle.

Nro 1 i den Svenske Choralbog (Tab. IV). Jeg havde neppe behøvet noget videre Exempel paa urigtig Choralaccompagnement end dette, for at vise alle de Feil som kunne begaaes; og alle de Maader paa hvilke man kan bortkunstle eller bortskæmme Melodien. Havde jeg ikke besluttet at følge de Græske Tonarters Orden, saa havde jeg ganske vist begyndt med at undersøge denne. Hvo skulde vel drømme om, at Melodien i sin Oprindelse har været i G dur og hører til den Mixolydiske Tonart. Da Organisten ei vidste, hvorledes man kunde giøre Sluttefald paa f g som Finaltoner, fandt han det umuligt at indføre fis. Da han ved den 3die Cadenze opdagede et Sluttefald i F dur,

saa

saa besluttede han strax at fornedre h ved den 4de Cadenze, og at giøre et Sluttefald i B dur, og følgelig at forvandle hele Choralens Tonart til G moll. Men uagtet dette blev der endnu tilbage 1) begge de frappante Sluttefald i C dur (ved den 1ste og 2den Cad.) 2) Tonfølgen af Es dur, C moll, F dur, og atter C moll (ved den første Tact) hvori der slet ingen Mening er. 3) Den uanstændige Prydelse a, som, ihvorvel den er Mellemklang, hædres med sin egen Basnode (ved den 2den Tact) 4) De usle Beliggenheder

c d
fis g
6♮ 3b
A G

ved Slutningen af den fierde og Begyndelsen af den femte Tact, og 5) de formedelst Springet ufordragelige Qvinter, som ligge i de yderste Stemmer g b (See den 5te Tact)
C E

med mere.

Dersom Tonerne tælles, forekommer i denne Slags chromatiske Scala foruden de 7 Toner endnu tre fremmede, es og e, b og h, f og fis.

Nu opkastes det første Spørgsmaal. Kan denne Melodie, naar den synges saaledes, at man beholder alle Tonerne i Rodesystemet, og borttager alle Fortegninger, komme tilbage til den Myxolydiske Tonart? Svar: Ja.

Det andet Spørgsmaal: Hvor mange fremmede Toner behøves til Accompagnementet? Svar: En eneste.

Ved Forbedringen faaer den første Cadenze Sluttefaldet fra VII til I; den anden Cadenze, Sluttefaldet fra V til I, uden den forsiende Septime, som i den Svenske Choralbog ved begge Cadenzerne er tilkiendegivet ved $\frac{4}{3}$.

Slut-

Sluttefaldet ved den 3die Cadenze gjøres uden b, ved den 4de Cad. ledes til A $\frac{\natural}{4}$, ved den 5te Cad. til G dur formedelst et Sluttefald som er plagalisk. Den eneste fremmede Tone i Accompagnementet ved den 4de Cad. er gis til E. $\frac{3\natural}{V}$ Forskiellen viser sig ogsaa her i begge Accompagnementer, derved, at næsten alle Scalan tilhørende Hovedlyd forekomme i Choralen, da derimod ikkun fee Hovedlyd findes i den musicalske Stil.

Det med $\frac{6}{4}$ besiffrede f i Bassen ved den første Tact, betragtes som Mellemklang imellem g og e; derfor skader dette f, som synes at være den fornøiende Septime, ei Choralens Caracter.

I Henseende til Besiffringen maae jeg her erindre, at $\frac{6}{4}$ ei kan betragtes som Bisiffrer af Secunden, ligesom Secunden ikke kunde forekomme anderledes, end med $\frac{6}{4}$: thi

til Nonen i Bassen bliver Besiffringen $\left\{\begin{matrix}7\\4\\2;\end{matrix}\right.$

til 11 — — — — $\left\{\begin{matrix}7\\5\\2;\end{matrix}\right.$

til 13 — — — — $\left\{\begin{matrix}7\\5\\3.\end{matrix}\right.$

Nro 42 i den Svenske Choralbog er af Æoliskt Tonart. Denne Choralmelodie er aldeles reen; men Sluttefaldet ved den første og 3die Cad. urigtig. Besiffringerne ved den 5te og 9de Tact, nemlig $\frac{6\natural}{4}$ A og $\frac{6\natural}{4}$ H ere aldeles unød-

ven-

vendige, og alt for kunstige til Choralens høie Simplicitet. Det var for at vinde Plads, at jeg i Stedet for $\frac{3}{2}$ Tact har indført $\frac{6}{4}$. Af samme Aarsag har jeg i hele Værket sat Fierdedeels Noder i Stedet for halve Noder. Men her troer jeg alligevel, at $\frac{6}{4}$ Tacten er mere passende end $\frac{2}{3}$ og $\frac{3}{4}$, som tilhører Menuetten.

Ved den anden Cadenze forekommer for Tydeligheds Skyld $\begin{matrix} 11 & 10 & — \\ 9 & 8 & 7 \end{matrix}$ som nærmer sig mere til den gamle Tabellatur, end til det nu værende Reductions-System. Den haltende ulige Tact er Aarsag dertil, og forvolder ligeledes, at den forrøiende Septime, som for første Gang her forekommer i mine Forbedringer, ei kan undgaaes. I den 5te Cadenze læses 4 i Stedet for 11, og Qvinten staaer under Qvarten; da ingen Omvending af Qvarten kan taales i en Accord hvor Qvinten findes, er a i den femte Cadenze ligesaavel Undecimen af E, som i den anden Cad. c af G. Besiffringen af $\begin{matrix} 3 \\ 6 \end{matrix}$ og af $\begin{matrix} 6 \\ 5 \end{matrix}$ i den femte Tact, ere allerede forhen forklaret. Terzdecimen $\begin{matrix} 4 \\ 6 \end{matrix}$ (i den 7de Tact) kiendes af min Indledning til Harmoniken.

Nro 17 i den Svenske Choralbog (Tab. V) er af Hypojonisk Tonart. Melodien er reen, men iblant sem Sluttefald findes tre falske, nemlig 1, 3, 4. Man sammenligne dermed Forbedringen.

Da H i Choralstillen foruden den lille Terz har den lille Qvint, saa synges der ei i denne Tonart; thi 5 og 8, f og h vilde støde Øret. Saaledes udelukkes den syvende Hovedlyd i C Scalan af Choralens væsentlige Tonarters

Antal,

Antal, og der regnes blot sex græske Scalar, hvis forskiellige Omfang bringer de Græske Tonarters Antal til 12.

Efter de ser Mønstre, som jeg har fremstillet, har jeg udvalgt en aldeles modern og profan Melodie, (See Tab. VI) som er Nro 131 i den Svenske Choralbog. Endskiønt denne Melodie er uden alle fremmede Toner, kan denne Melodie ei betragtes som græksk; thi man mærker en Slags Frygt for at slippe de eengang anslagne Tangenter, og at afvige fra Harmonien, hvoraf opkommer en ubehagelig Tvang, som allermindst passer sig til Choralen, hvilket især falder i Øinene i det 5te Vers *).

Da Melodien er modern, saa havde man Ret til at fordre Rhytmisk Rigtighed, men her findes Hovedtonen paa Opslaget, og den femte Tone paa Nedslaget.

At begge de første Cadenzer have authentiske Sluttefald, foraarsager en trættende Monotonie. Om et af Sluttefaldene var plagalisk, vilde det bidrage ligesaa meget til Choralens Caracter, som til Omvexling.

Da den femte Cadenze giør, saavel i Melodien som Harmonien, den meest bestemte Slutning, saa venter Øret sig ingen Ting mere, og den siette Strophe forekommer det som et unødvendigt Anhang.

I Forbedringen har jeg ved den første Cadenze indført et plagalisk Sluttefald, men i Stedet for at udholde en halv Tact med IV Tonen tilføiet den VII. Det sidste Sluttefald er mindre bekiendt, men behagelig formedelst Stemmernes Beliggenhed, da den fierde Tone, omendskiønt den just ikke er Hovedlyd, ligger i Bassen, og Mellemstemmerne have en syngende Bevægelse. (See ved Slutningen af den første og i den anden Tact fire efter hinanden følgende Sexter.)

Ved

*) I Tydskland synges b a g a.

Ved den anden Cadenze Tab. IV Fig. 1 forekommer Dissonanzen Septimen c til D; og jo plattere og profanere
= II
Melodien er, desto mere udsøgt matte Harmonien være, for ved giennemtrængende Dissonanzer at sammenlænke den sønderslidte Melodie. Derfor forekommer:

i den 7de Tact	F	I	med	9				
— 8de —	C	V	—	11				
— 9de —	B	IV	—	7	(store)	C	V	med 11
— 10de —	A	III	—	7	(lille dissoner.)	E	VII	— 7 (den næste til forenlende)
— 11te —	F	I	—	9		A	VII	— 7 og 13.

For at indføre i den 7de og 8de Tact endnu mere harmonisk Pragt, foruden den, som erholdes ved Dissonanzer, blev Harmonien femstemmig. For at vise Begyndere en nye Harmonie, bestaaende af tre tæt ved hinanden liggende Tangenter, har jeg med Flid lagt (i den 11te Tact) Nonen g tæt ved Hovedlyden f. Dette beviser det nye Reductionssystems Umuligheder, og tillige det gamle Systems Utilstrækelighed, da dog de gamle Autorer, saasom Bach i Hamburg 2c., har skrevet hele store Afhandlinger over

6	6	6
4	4	5
2	3	3

Accorder, i Følge hvilke Nonen ei kunde adskilles fra Secunden, uden ved Høiden og Dybden; men disse Egenskaber bestemme ingen Ting i Harmonien, undtagen blot Hovedlyden, hvilket bevises i Indledningen til Harmoniken. Den tredie Taste er Terzen a, som for snart at befrie Øret fra

saa usædvanligt sammentrængte Toner, gaaer over allerede i den anden Ottendedeel til Qvinten c, og videre til Octaven f (Sextspring f. Ex. fra f til a eller fra a til f, forekommer i flere Autorers Syngestemmer, men jeg har ei tilladt mig den ved Mellemstemmerne i alle 10 Forbedringer). Da den 5te Cadenze faaer et Sluttefald i B dur, er Sluttefald i F ved den 6te Cadenze saa meget mere velkommen.

Følgende Tab. viser her formedelst Følgen af Sluttefald, hvorledes Harmoniens Rigdom kan forenes med Sangens Simplicitet.

Den 1ste Cad.	plag.	Sluttefald	fra	VII	til	I :	E	til F;
2den —	auth.	—	—	V	—	I :	G	— C;
3die —	auth.	—	—	V	—	I :	C	— F;
4de —	auth.	—	—	V	—	I :	C	— F;
5de —	plag.	—	—	VII	—	I :	A	— B;
6te —	auth.	—	—	V	—	I :	C	— F.

Ved den femte Cadenze er Qvinten fordobler i Stedet for at Tenor- og Alt-Stemmen skulde blive Unison, og efterlade en Tomhed imellem d og Bassens B ved selve Fermatet.

I Mellemstemmerne*) forekommer en dobbelt Contrapunct.

Contrapunct	a	b	c	d	e	f	Thema	d	e	f	d	e	f
Thema	f	g	a	f	g	a	Contrapunct	f	g	a	b	c	d

Terzer blive Sexter. Sexter blive Terzer.

Nro 99 i den Svenske Choralbog er af den phrygiske Tonart.

Melodien er reen (undtagen gis i den anden Tact). cis i Bassen ved den 2den og 5te Cadenze er unødvendig; det authentiske Sluttefald til G ved den 4de Cad. er falsk, da

*) Tact 12 og 13.

da et plagalisk Sluttefald F C eller G uden fis her vilde

IV I

vare paa sit rette Sted.

I Forbedringen har jeg ved Slutningen*) af den første Reprise, som synges to Gange, indført to særskilte Sluttefald:

3♯ 3♯

første Gang E, anden Gang A.

V V

3♯ 3♯ 3♮

Den første Cad. E; 2den Cad. A; 3die Cad. A;

V V I

3 3♯

4de Cad. G; 5te Cad. E.

V V

Nro 141 i den Svenske Choralbog er af den Hypoæoliske Tonart.

Da adskillige Menigheder i Steden for tvende gis ved den 2den Tact synge g, og ved den 9de Tact e, saa kan denne Choral bruges i sin fulde Reenhed.

I Forbedringen har jeg sluttet:

Ved 1 Cadenz med A
2 — — E
3 — — E
4 — — C
5 — — E
6 — — A

og til Finaltonen anviser to Sluttefald.

I den musicalske Stil udfordrer ethvert Sluttefald i det mindste een foregaaende Harmonie, f. Ex. I til V

IV♯ til V rc.

 Men

*) See Tab. VII 1 og 2den Node-System sidste Fierdedeel.

Men i Choralen udgiør den enkelte femte Tone, som accompagnerer Finalnoden, Sluttefaldet, f. E. A, thi G ved den

3X 3X

første Cadenze, er ei i Slægtskab hverken med D eller A.

I V

Denne Anmærkning bidrager endnu mere til at indsee Forskiellen imellem Choralstilen og den musicalske Stil.

Nro 393 i den Svenske Choralbog (Tab. VIII) er af den **Phrygiske Tonart.**

At fremmede Toner indføres, er desværre ei usædvanligt; men at begynde med den Phrygiske og slutte med den Æoliske Tonart, er alt hvad Uvidenheden har kundet opfinde. Jeg maae næsten beklage, at jeg nogensinde har funder det ægte Accompagnement til denne herlige Choralmelodie; thi den Berlinske Capelmester **Graun**, som begyndte sin Passions Musik med samme Choral og **Kirnberger** *), som lod sine Skolarer i tre Aar skrive notam contra notam, d. e. contrapunctere med Choralmelodier, have begge i den hele første Strophe accompagneret en **Phrygisk** Melodie med **Jonisk** Harmonie, i Stedet for et Plagalisk Sluttefald indført et **Authentisk**; og vanhelliget en gammel Græsk Tonart ved en uchoralsk Slutning, saa at

e bliver den store Terz til C dur og

d bliver den store Qvint til G dur.

Johan Sebastian Bach, hvis Choral-Accompagnementer hans Søn **Carl Philip Emanuel Bach** i Hamburg har udgivet og ledsaget med en Fortale for at forsikre os, at denne Mester ikke kunde giøre andet end Mesterstykker, har sat fire forskiellige Accompagnementer til samme Choral, som

*) Hvis Accompagnement til denne Choral er trykt i Kühnaus Samling.

som ei ere Variationer, men Afvigelser fra Naturen og Sandheden. Jeg anseer det derfor for min Pligt, at advare alle Organister for en saa forførende Autoritet, og at erklære, at der især i Seb. Bachs Choral-Accompagnementer (som dog skulde være de allerlærdeste, siden man har kaldt ham den første Harmonist i sin Tid og i alle Tider) ikke findes den mindste Bevømmelse og Valg af Harmonie, passende til Choralen; men vel haarde Tonfølger, ligesaa kunstige og fierne, som for Øret stødende Omvendinger, uharmoniske Tverstand, og endogsaa Dissonanzer uden den mindste foregaaende Forberedning. m. m.

Da jeg vover at yttre mig saa dristigt om fire berømte Harmonisters korte Indsigt i Choralsystement, saa vil jeg, endskiønt jeg ved den phrygiske Scalas tvende særskilte Accompagnementer tilstrækkelig har beviist den hidtil ubekiendte Forskiel imellem Choralstilen og den musicalske Stil, dog endnu opkaste tvende Spørgsmaal til dem, som ei endnu ville overtyde sig om mine Grundsætninger.

1) Er Choralen af græsk Herkomst eller ikke?

2) Kan det musicalske Accompagnement, som supponerer blot to Tonarter, understøtte saadanne Melodier, som fremkomme fra de 6 særskilte Tonarter?

Ifald Organisterne vil, som man pleier i Tydskland, ved Begyndelsen af Gudstienesten præludere med contrapunctiske Udarbeidninger *), kunde jeg foreslaae dem den Tab. VIII i beg-

*) F. Ex. et Contrasubject i Basso continuo eller en udvalgt Contrapunkt med Dissonanzer m. m., hvori Choralens Melodie efter smaae Pauser opdages ligesom endnu paa lang Afstand, da Contrapunkten imidlertid vedbliver uden Pause

i begge de sidste Node-Systemer staaende firedobbelte Contrapunct imellem Discant og Bas i Decimen, og imellem Mellemstemmerne med Mellemklang, som kunde indføres ligesom en fra Choralstilen afvigende Modulation.

Jeg foreslaaer tillige ved Orgelspillet at bruge saadanne Satzer, hvorudi Mellemklang giøre god Virkning, ligesom Tenorstemmen (Tab. IV den fierde Tact) synes at svare paa contrapunctisk Maade til Altstemmen, ligesaa naar en lavere Stemme springer over en høiere Stemme, f. Ex. Tenorstemmen Tab. IV ved den sidste Tact af Hypomyxolydisk Tonart, som bliver høiere end Altstemmen for at udholde den foregaaende Tone og endnu mere at relevere Bindingen; thi Orgelværket forestiller herved en fuldstændig Harmonie af fire Stemmer.

Alt-

Anhang.

Ungersøgelse af selve Forbedringerne og deres Reenhed i Melodie og Harmonie.

Da Choralmelodien i sin Oprindelse ei har anden Omfatning end Octavens og Qvintens, kan der ikke hviles paa nogen anden Tone end Octaven og Qvinten, og Cadenzernes Finalnode kan aldrig blive Terzen.

Da Hovedlyden i Bassen, og dens Octav eller Qvint i Discanten, giør den bedste Virkning, har jeg forsøgt, end- og ved Begyndelsen af enhver Verslinie, at undvige Omvendinger i Bassen og Terzer i Discanten. Hvorvidt jeg har kundet efterkomme denne strænge Lov, vil man see af følgende Undersøgelse.

I Tab. III ved den hypophrygiske Tonart forekommer en Terz, nemlig e til C ved den anden og femte Verslinies Begyndelse, men rettes formedelst Hovedlyden A, som findes ved Slutningen af det 4de og 5te System.

Paa samme Side ved den hypolydiske Tonart i den 7de Tacts og 4de Verslinies Begyndelse, forekommer en Om-

Omvending, som endda strax forsvinder, da Accompagnementet omvexles til følgende Harmonier:

			5♮	See Begyndelsen af det 10de Node-System Tab. IV.
5	5	3♮	3♮	
F	C	D	H	
I	V	VI	IV♯	

Men ved den Hypoionische Tonart i den anden Tact Tab. V, møder der en større Vanskelighed, da Efterfølgelsen af denne Lov skal forenes med det behageligste Accompagnement.

1) Begge Hovedlydene E og C kan ei følges ad i Bassen, uden at indføre to forbudne Qvinter $\frac{h}{e}$ $\frac{g}{c}$,

2) Ifald e i Bassen udholdes, og Hovedlyden C sættes i Tenoren, nemlig c, saa faae vi Terzen i Discanten

6
e

og Omvendingen i Bassen.

3) Vil man ei tillade sig denne dobbelte Frihed, men beholde Hovedlyden E i Bassen, hvortil g bliver den lille Terz: saa maae Tenoren til det følgende f i Bassen faae Terzen a, for at undgaae to forbudne Qvinter med Bassen $\frac{h}{e}$ $\frac{c}{f}$, og endda skanseres Tenorens ligesaa naturlige, som behagelige Sextgang med Discanten.

Nu staaer G dur tilbage, som kan tiene til Øiemedet: men jeg maae tilstaae at de yderste Stemmer $\frac{h}{e}$ $\frac{g}{g}$ ei have

den

den syngende Bevægelse, som jeg pleier at fordre; at det foregaaende Sluttefalds store Terz gis contrasterer meget med det efterfølgende g, og at en uharmonisk Tvarstand havde været uundgaaelig, ifald jeg ikke i samme Altstemme havde beholdt begge Halvtonerne gis og g; i Følge heraf giver jeg 6 } Fortrinet.
Bassen e
og Hovedlyden C

Ved Slutningen af den 6te Tact findes saadan en Vanskelighed, at disse Fordringer aldeles ikke kunde tilfredsstilles, da der forekommer:

1) Ved Bassen c to forbudne Qvinter.

2) Til Hovedlyden E Terzen g, og ganske haard.

3) Følgen af fire i Scalan tæt ved hinanden gradviis liggende Durtoner G A G F.

Da nu Følgen af Dur-Tonarten G efter A♯ er for stærk; og Følgen af Molltonarten E efter A♯ er for svag og derimod Indtrædelsen af den hele fierde Verslinies Hovedtone C, i Overeensstemmelse med Harmoniens Love *), meget behagelig; saa foreslaaes disse Omvendinger: enten $\overset{6}{\underset{4}{G}}$ eller $\overset{6}{e}$. See Tab. V, det 7de, 8de, 9de Syst., den 6te, 7de Tact.

I For=

*) Harmoniens Love have det Fortrin, at cis ligesom udslettes ved c, som i samme Altstemme strax følger efter; Øret lider ved saadan Contrast af Toner, som ligge adspredte i Harmonien.

I Forbedringen af den moderne Tonart Tab. VI ved

6

Begyndelsen af den anden Verslinie, forekommer e i Bassen; denne Omvending forsvinder, saasnart de tre Hovedlyd indføres i Bassen, hvortil Tenoren forandres paa følgende Maade: e d c. Tillige findes i Begyndelsen af den fierde Verslinie en Omvending, som letteligen undgaaes ved at tilføie Hovedlyden C i Bassen; men jeg kan endda forsikkre, at Omvendingen her giør bedre Virkning end Hovedlyden, efterdi begge Tacterne ellers blive hinanden aldeles lige.

Begyndelsen af den 3die og 4de Verslinie, har et moderne Accompagnement, hvor Melodien udgiør Terzen. Vil man og her være skræng, saa sættes paa begge Stæder d i Tenoren og d i Bassen. For tillige at undgaae den ved den 7de Cadenzes Begyndelse forekommende Omvending, hvor Terzen f til Hovedlyden d forefindes, kan Bassen i Stedet for d, a gives f, c.

I Tab. VII i de to underste Systemers første Tact, møder der samme Vanskelighed i Tab. V i den anden Tact og jeg foretrækker endogsaa der Omvendinger frem for nogen indført Hovedlyd.

Tab. VIII Begyndelsen af den 2den og 5te Cadenze skeer ved Omvending. Mine hidtil giorte Anmærkninger give Oplysning om Aarsagen dertil.

Da Accompagnementet ved den doriske Tonarts første og fierde Cadenze (Tab. II) synes at være monotonisk, foreslaaer jeg et mere mangfoldigt, nemlig:

6 5 3♮ 5

i Bassen f a c;

3♮

til Hovedlydene D F A C.

Om

Om man vil i den siette Tact i Stedet for H i Bassen indføre dens Hovedlyd g, kunde Bassen blive mere syngende, da Fordoblingen af den store Terz og tillige Tritonen f til H kunde undviges.

I Stedet for Harmonien D♮ som udholdes (Tab. III ved den anden Halvdeel af den anden Tact) kunde H med 3♮ og 5♮ indblandes; dette caracteriserer meget Choralen,

3♮ 6;

f. Ex. i Bassen d

til Hovedlyd: D H; og den hele Forandring bestaaer deri, at Tenorstemmen faaer en Fierdedeel a og en Fierdedeel h.

Ved den hypolydiske Tonarts første Tact, kunde i Tenorstemmen indføres Septimen c til d; ved den anden Tact i Altstemmen Nonen g til f; og ved den tredie Tact i Tenorstemmen Undecimen c til G; hvilken Forandring overlades til Læserens Bedømmelse og Udførelse.

Ved de Udveie, som denne Undersøgelse har opdaget, bevises endnu mere, hvor diervt og unødvendigt det er at forandre Choral-Melodier, da saadan Rigdom af Harmonie tilbydes til Accompagnement af hvilke som helst forekommende Melodier.

Jeg

Hvo som ønsker at besidde flere Choral-Accompagnementer, kan i den Halyske Musikhandling her i Kiøbenhavn, faae en Samling af 90 Choraler tilkiøbs, som baade kan spilles paa Orgelet og bruges som Chor af 4 Syngestemmer.

Jeg kan ikke slutte denne Afhandling uden at sige et Par Ord om Organisternes Bestemmelse, og at meddele dem nogle venlige Raad.

Organistens Virkekreds er Guds-Huus; hans Værktøi er det alt omfattende, majestætiske og rørende Orgelværk; hans Kald at omflamme Menneskenes Hierter til Bøn og Taksigelser, og under hellige Lovsange med den simple og sublime Choral at nærme sig til Englenes Harmonie. Hvo betænker dette og studser ei ved et eneste Øiekast paa de sædvanlige Organisters Kundskab, Vilkaar, o. a. m?

Lige fra Lisligheden af Hyrdernes Sang ved Frelserens Fødsel, til Forskrækkelsen af den yderste Doms Torden og Basuner, vilde alle Grader af Følelser og Midlerne til at opvække dem, være i Orgelets Omfatning, ifald blot det menneskelige Genie var tilstrækkelig til at opnaae den Kunst, fuldkommen at benytte sig af dets Magt. Hvilken usædvanlig Afstand er der ikke fra denne Høide til Orgelernes Virkning ved vor sædvanlige Gudstienste.

De Grundsætninger til Choraler, som jeg har samlet i Grækenland, hvilket med Rette kan kaldes Choralens Fædreland, ere her aldeles ubekiendte. At de snart ere tabte i det øvrige af Europa, kan erfares af Sammenligningen imellem mit og andre Capelmesteres Accompagnement til Choralen Nro 393.

Man kan ei vente af en Organist fuldkommen Kundskab om disse Grundsætninger, eller den Evne at føre

Menig-

Menigheden i en Hast tilbage til Choralens Simpliciteet. De Feil, som Tid efter anden i flere Aarhundrede har indsneget sig, kan ikke forandres paa eengang; imidlertid har man dog Exempel paa, at en nidkier og kyndig Organist har med Understøttelse af nogle Stemmer efterhaanden for endeel rettet Menighedens Sang.

De 10 firestemmige Accompagnementer, som her ere opgivne, kan bidrage dertil, og en nogenledes grundig Organist kan selv rette andre Accompagnementer efter de samme Grundsætninger og vænne sig til den sande Methode, paa hvilken Orgelet bør spilles.

Choralen bør spilles langsomt, og Menighedens Sang Skridt for Skridt følges. Om det behøves, bør den lidt efter lidt tilbageholdes, som lader sig giøre, ved at man til enhver Node i Discanten lader høre en simpel og eftertrykkelig Bas, for det meste bestaaende af Hovedlyd. Ved en saa tydelig Udmærkelse af Overgangen fra een Tone til den anden, nødes endelig Menigheden til at følge Orgelet.

En Organist bør ei spille staccato, men tvertimod udholde Tonerne og sammenbinde dem, hvorved hele Harmonien bliver mere giennemtrængende og Lyden stærkere.

Mellemklang tillades aldrig i Discanten, og kun sielden i Bassen; deres Plads er i Mellemstemmerne, hvor de indtræde i en syngende Bevægelse.

Bassen er Hovedstemmen, og behandles desværre alt for ofte for skiødesløst. Organister, som ei have Leilighed til, uden for Orgelet at øve sig paa Pedalet, øve med usikkre Fødder, og ofte uden Kundskab om Tasternes Beliggenhed at frembringe Orgelets stærkeste Tonet, hvilke som oftest forstyrrer Harmonien paa en utilgivelig Maade. Det er Skade, at Claverer med Pedaler ere saa meget sieldne.

Orga-

Organisten bør nogenledes forstaae Orgelværkets mechaniske Sammensætning, kiende Omskrueningen ꝛc., saa at han kan hielpe sig selv. Han bør holde Rørværkerne bestandigt reent stemte, og passe paa, at de ikke ruste inden i, hvilket snart kan giøre dem aldeles ubrugbare. Forsømmelighed i disse Ting kan fordærve Orgelværket til stor Skade for Menigheden, som med blind Tillid overlader det i Organistens Magt.

Til Slutning vil jeg bede alle Organister, aldrig i Choralen at indblande Interludier, d. e. upassende Mellemspil, Løb, chromatiske Scalar, Triller, ja end ikke Terz- og Sext-Triller ved Cadenzen, Forslag, smaae Noder og alle øvrige Slags Zirater, og endnu mindre musicalske Malerier.

Skulde nogen herved beraabe sig paa mit Exempel, maae jeg bede ham giøre Forskiel imellem en Concert og en Gudstieneste, og tillige erindrer sig, hvorledes jeg ved Concerteure har spilt Choralen, inden jeg begyndte at contrapunctere dens Thema.

I, som har helliget Eders Tid til den ædle Tonkunst, og den høie Bestemmelse ved dens Kraft at opflamme Menneskenes Andagt til den Høiestes Priis! Ifald dette Arbeide skulde giøre mig berettiget til at kaldes Eders Ven, saa følger mine Raad, og da I til Guds Dyrkelse har indtaget eders Plads ved Orgelværket, saa glemmer ei Storheden af Eders Formaal og Høiheden af Eders Kald.

Alphabetisk Fortegnelse

paa

alle de musicalske Kunstord,

som forekomme i den hele Musikskole.

(det første Tal betyder Delen, det andet Siden)

A.

Accent. II. 64.
Accentuerede. II. 39.
Accompagnement. II. 68.
Accorder. II. 68.
Aeolisk Tonart. III. 3.
Aesthetisk. II. 62.
Afdelinger (Octav-) II. 6.
Afhængige (af Harmonien) Melodier. I. 7.
Afstand (Intervallernes) I. 2. II. 67.
Allabreve. II. 13.
Alteclavis. II. 8. 9. III. 3.
Anholde (udholde) Tonen. II. 25.
Anslag (Trillens) II. 37.
Anslaget. II. 31.

A.

Applicatur. II. 24.
Arithmetisk Regning. I. 46.
Attonchement. II. 28.
Authentisk Sluttefald. III. 2. 4.

B.

B cancellatum, B rotundum, B qvadratum } II. 5.
Baand II. 38.
Badinerende Character. II. 63.
Baritonoclavis. II. 8. 9. III. 3.
Baßclavis. II. 8. 9. III 3.

Bas-

B.

Bastrille. II. 36.
Bedækt Centonighed. I. 34.
Bedækte eller skiulte Qvinter. I. 33.
Bedækte eller skiulte Octaver. I. 33.
Beliggenhed, fordelagtig. II. 68.
Beliggenhed, stiv, tvungen og urigtig. II. 71.
Beliggenheder, forskiellige. I. 32.
Besiffred Bas. II. 66.
Besiffring. I. 1. III. 14.
Beslægtede Toner. I. 8.
Bevægelse (Tactens) II. 19.
Bilinier. II. 7.
Bindinger. II. 38.
Biord (til at bestemme Bevægelsen. II. 21.
Bitoner. I. 46.
Blød Touche. II. 62.
Bondagtig Character. II. 60.
Bortslag, Trillens. II. 37.
Brillante Passager. II. 61.
Bue. II. 54.
Buelinie. II. 38.
Bundne Noder. II. 38.

C.

Cadenze. II. 48. III. 10.
Cæsur. II. 12.
Canon, Canonisk } II. 63.
Caracterer, Harmoniens. I. 41. II. 71.
— — aesthetiske. II. 43. 53. 56. 57.
Choralaccompagnement. III. 6.
Choralmusik er forskiellig fra Figuralmusik. II. 10.
Chromatisk. I. 6. II. 31.
Chromatisk Scala i Bassen. I. 36.
Chromat. Diaton. II. 31.
Chronometer. II. 13.
Claverets Ufuldstændighed. I. 39.
Claviatur. II. 6.
Claves, nogle er gaaet af Brug. II. 8.
— — for mange foraarsagelseydelighed. II. 9.
— — Nytten af at kiende de otte. II. 9.
Comma. II. 5.
Comma $\frac{1}{81}$ til $\frac{1}{80}$. I. 51.
Consonanzer. I. 16. o. fl.
Consonanzer i Bassen. I. 18.

Con-

C.

Contrapunct, dobbelte. II. 62. III. 18.
— — firedobbelte. II. 63. III. 22.
Contrapunctisk. II. 63.
Contrasubject. III. 21.

D.

Dandsenod. i Choral. III. 10.
Dandsende Caracter. II. 61.
Decime. I. 16 og fl.
Delicatesse. II. 60.
Diatonisk. I. 6. II. 31.
Discantclavis. II. 8. 9. III. 3.
Dissonanzer. I. 16 og fl.
Dissonanzer, væsentlige og uvæsentlige. I. 19.
Dissonanzer i Bassen. I. 18.
Dobbelt Contrapunct. II. 62. III. 18.
Dobbeltkryds. I. 10.
Dobbeltnode. II. 12.
Dobbelttriller. II. 64.
Dorisk Tonart. III. 3.
Doublerede Siffrer. II. 71.
Doublering. II. 71.
Dur. I. 8.
Dur-Scala. I. 8.
Dur-Scala i Bassen. I. 35.
Dur-Scalarne. I. 10.
Dur-Tonart. I. 6.

E.

Eenhed. I. 6.
Eentonighed. I. 6.
Efterslag. I. 28. 29.
Egalitet i Touchen. II. 31. 42.
Endelsen af is og es. I. 3.
Enharmonisk. II. 5.

F.

Færdighed. II. 28.
Femfierdedeels Tact. II. 14.
Fermat. II. 47.
Figuralmusik er forskiellig fra Choralmusik. II. 10.
Fiinhed. II. 60.
Finalnode. III. 23.
Fingerbøining } II. 25. o. fl.
— sætning
— skiftning
— spænding
Fingrenes Krumning. II. 25. o. fl.
Firedobbelte Contrap. II. 63. III. 22.
Fleertydighed. I. 6. 24.
Fleertydigheder, syv Slags. I. 24. 41.
Forberedning. I. 19.
Forbudne Qvinter og Octaver. I. 32. II. 70. Terzer. I. 33.

F.

Forhold. I. 6.
Forholdning. I. 6.
Forhøielsestegn. (♯) II. 2.
Forkorte Toner. II. 25.
Formindsket Intervall. II. 67.
Formindsket Octav, (adskillige Forfatteres urigtige Begreber derom.) I. 29.
Formindskning. II. 62.
Fornedrelsestegn (♭) II. 2.
Fornedrede. II. 3.
Fornsiende Septime. I. 5.
Forskrifter. (Tempo) II. 20. 21. 22.
Forslag. I. 28. II. 33.
Forspring. I. 29.
Fortegn, naturlige. II. 3.
— tilfældige. II. 4.
Forvirring. I. 6.
Følger af Harmonie, forskielligé, urigtige. I. 34.

G.

Gaffel. II. 32.
Generalbaß. II. 66.
Glide. II. 52. 61.
Grader af Tempo, Bevægelsen. II. 20 og ff.
Grundtone. I. 1.
Græske Tonarter. III. 2. 3.

H.

Haandbøining } II. 24 og ff.
Haandstilling }
Halvbaßclavis eller Baritonclavis. II. 8. 9. III. 3.
Halvtrille. II. 37.
Harmonia simultanea II. 66.
— — successiva. II. 66.
Harmonie. I. 1. II. 66 og ff.
Harmonisk Deling. I. 46.
— — Progression. II. 2.
Heeltact. II. 17.
Hendragning (Fingrenes) II. 44.
Hovedlyd. I. 1.
Hovedmanerer. II. 33.
Hovedmelodie. II. 49.
Hovednode. II. 33.
Hovedstemme. II. 36. III. 8.
Hovedthema. II. 64.
Hovedtone. I. 1.
Hypo (ὑπὸ) III. 3.
Hypoæolisk Tonart. III. 3.
Hypodorisk Tonart. III. 3.
Hypojonisk Tonart. III. 3.
Hypolydisk Tonart. III. 3.
Hypomixolydisk Tonart. III. 3.
Hypophrygisk Tonart. III. 3.

J.

J.

Imitation. II. 63.
Intervallernes Oprindelse. I. 14.
Intervallernes Størrelse. II. 67.
— — Forskiellighed I. 15.
— — Antal. I. 15.
Jonisk Tonart. III. 3.

K.

Keithaandet. II. 29.
Kistenode. II. 12.
Korsspring. II. 37.
Kort, langt Forslag. II. 33.
Kryds (♯) II. 2.
Krydstegn. I. 9.
Kunstige Scala. I. 45. 49.

L.

Ligaturer (consonerende) I. 30.
Lige Tactart. II. 13.
Liighed i Anslaget. II. 29.
Lille Intervall. II. 67.
Lydisk Tonart. III. 3.
Løbende Passager. II. 30.
Løfte Hænderne. II. 62.

M.

Manerer. II. 33.
Mangel af Forberedelse. II. 70.
— — Opløsning. II. 71.
Mangfeldighed. I. 6.
Materialier i Musiken. I. 7. 42.
Mathematisk Afmaaling. I. 43.
Mellemklang. I. 28. III. 5.
Mellemrum. II. 3.
Mellemtone. I. 20.
Melodie. I. 7.
Middeltriller. II. 48.
Mi fa. I. 9.
Mixolydisk Tonart. III. 3.
Moll-Scala } I. 8. II. 1.
— Tonart }
— Scala i Bassen. I. 36.
— Scala'rne. I. 10.
Monochord. I. 43.
Mordent. II. 33.
Musicalsk Accompagnement. III. 6.

N.

Naiv Caracter. II. 61.
Naturlige Toner. II. 4.
Naturlige Scala. I. 49.
Nedslag. II. 16.

Ned-

N.

Nedstigen. I. 34 II. 69.
Nerveenesspil. II. 25.
Nodeplan, det gamle med fire Linier. II. 10.
Nodeplanet. II. 7.
Noder, deres Egenskaber. II. 11.
Nodernes forskiellige Figurer. II. 12.
Nodernes forskiellige Vægt. II. 15. 16.
Nodesystem. II. 3.
Nonan. I. 16 og fl.
Nota contra notam. III. 20.

O.

Octav. I. 16 og fl.
Octaver, forbudne. I. 32. II. 70.
Octavingen behøves ikke. II. 62.
Omfang. II 7. III. 2.
Omvending. I. 3.
Omvexling. I. 4.

O.

Ophøiede fierde, syvende Ton. I. 5.
Ophøiet Octav (adskillige Forfatteres urigtige Begreb derom). I. 29.
Opløsning, Dissonanzernes. I. 19.
Opløsningsmaader, forskiellige. I. 20.
Opløsning, urigtig. I. 21.
Oprindelsen af ♯ og b. I. 9.
Opslag. II. 16.
Opstigende. I. 34. II. 69.
Overgang. I. 37.
Overkastninger, Overspring } II. 37.
Overstemmerne. I. 34.
Overstigende. I. 4.
Overstigende Intervall. II. 67.
Overtaster. II. 32.

P.

Passager, brillante. II. 61.

Pas-

P.

Passager løbende. II. 30.
— — tostemmige. II. 32.
Pauser, deres Egenskabers Værdie. II. 11.
Pausernes Figur. II. 12.
Pentechordium. II. 46.
Phrygisk Tonart. III. 3.
Plagalisk Slutrefald. III. 2.
Plump (Character) II. 60.
Point d'orgue. III. 12.
Portamento (con) II. 39.
Prydelser. II. 33.
Puncter efter Noder } II. 17.
— — Pauser }

Q.

Quantitet i Musiken. I. 43.
Qvart. I. 16 og ff.
Qvint I. 16 og ff. (den overstigende); Brugen af den. I. 27.
Qvinter, forbudne. I. 32. II. 70.

R.

Reductions-System. III. 15.
Repetitionstegn. II. 49.
Reprise. II. 49. III. 19.
Romerske Siffrer. I. 2.
Roulade. II. 30.
Roulement. II 32.
Rouserende Noder. II. 45.
Rythmus. II. 19.

S.

Sækkepibeagtig Composition. I. 21.
Sammendragning, Fingrenes. II. 42.
Sammenlanke Tonerne. II. 25.
Scala. I. 6. II. 1.
Scala, den naturliges Forskiellighed fra den kunstige. I. 45. 49.
Scalans Trin. I. 9.
Schnelzer. II. 34.
Secund } I. 16 og ff.
Septime }
Sext }
Semitonernes Bel. I. 9. 10.

Sep-

S.

Septime (den fornøiende) I. 5.

Sertgang. III. 24.

Siffrer. I. 2.

— — Danske } I. 2.
— — Romerske }

see Besiffring.

Slæbende Character. II. 43.

Slægtskab C dur's I. 7. og A moll's. I. 8.

Sluttefald. I. 5. 10 og ff.

Sluttefald i Dur Scala,

— — i Moll Scala. I. 10 og ff.

Sluttefald med Omvendinger. I. 13.

Sluttefaldmæssig. I. 5.

Sluttefaldstridig. I. 5.

Sluttefaldstridige Toner. I. 38.

Solfeggio. II. 49.

Spænding, Fingrenes. II. 61.

Spændt Streng. I. 7.

Spiccato. II. 39.

Spring. I. 34.

Staccato. II 39.

S.

Stærke eller tunge Noder. II. 15.

Stemming, Claverets. I. 39.

Stemmingens Vanskelighed. I. 39.

Stilling, tvungen. II. 32.

Stiv Beliggenhed. II. 71.

Store Intervall. II. 67.

Store Terzer. I. 33.

Svage eller lette Noder. II. 15.

T.

Tabellatur. III. 15.

Tacthvile. II. 12. 13.

Tacter } II. 10 og ff.
Tactstreg }

Tactarter, lige. II. 13.

— — ulige. II. 14.

Tacternes Forskiellighed. II. 17 og ff.

Tactbevægelsens Forandring længere hen i Stykket. II. 23.

Tasto solo. III. 12.

Tænshedstegn. II. 11.
Tegn o for Tommelfingeren. II. 28.
Temperatur. I. 39.
Tempo. II. 19.
Tempo's eller Forskrifter. II. 20. 21. 22.
Tenorclavis. II. 8. 9. III. 3.
Terz. I. 16 og ff.
Terzdecimen. I. 16. III. 15.
Thema. II. 45. 47. 57. 60. 63. 64.
Tilbagekaldelsestegn eller Qvadrat. II. 4.
Tommelfingerens Egenskab. II. 26. Tegn o. II. 28.
Tonart. I. 6.
Tonefølge, rigtig, urigtig. I. 23.
Tonefølgen bestemmes af Sluttefaldet. I. 22.
Tonekunst. II. 1.
Tonemaalestok. I. 44.
Tonernes Forhøielse — — Fornedrelse II. 2.
Tonetrin. II. 1.
Tongange. II. 47.
Tonseenhed. I. 6.
Tonernes Forening. — — Følge. II. 66.
Tonkunst. I. 1.
Tonudkastninger. II. 55.
Tostemmige Passager. II. 32.
Touche. II. 62.
Transpositioner. I. 8. II. 2.
Tredecimen. I. 16. III. 15.
Treklang. I. 7. 8.
Tremulant. II. 35.
Trias harmonica. III. 1.
Trille, enkelt. II. 35.
— — dobbelt. II. 36. 64.
Trin. I. 9.
Trioler. II. 48.
Triton. III. 5. 27.
Tværstand, uharmonisk. I. 6. 34. II. 71.
Tvungne Beliggenheder. II.

U.

Uafhængige (af Harmonien) Melodier. I. 7.
Ubesiffred. II. 66.
Udholde (anholde Tonen) II. 25.
Udvigning. I. 36.
Udvigningernes Antal. I. 37.
Uharmonisk Tværstand. I. 6. 34. II. 71.
Ulige Tactarter. II. 14.
Undecime. I. 16 og ff. III. 15.
Undertaster. II. 29.
Unison. I. 32.
Utvunget, ei affecteret. II. 37.
Uvæsentlige Toner. I. 28.

V.

Vers. Verslinie. III. 2.
Vershvilen. II. 12.
Vibrato. II. 39.
Violinclavis. II. 8.
Vægt, Modernes forskiellige. II. 15.
Væsentlige Toner. I. 29.

Y.

Ydmyg Caracter. II. 61.

Trykfeil.

I den første Deel.

Side 2	Linie 1.	I Steden for	ter læs:	efter
— 6	— 8	i Marg.	—	ha rm l. Uharm.
— 11	— 3	i Marg.	—	iblo l. iblor
— 14	— 20	—	—	Cone l. Tone
— 20	— 12	—	—	oplefer l. oplofes
— 5	— 17			
— 21	— 5	i Marg.	—	Sakkepibeartig l. Sakkepibeagtig
— 24	— 10	—	—	hinandenden l. hinanden
— 26	— 17	—	—	VI fra C l. VII fra C
— 27	— 19	—	—	♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ l. ♮ ♮ ♮ ♮ ♮ ♮
— 31	— 1	—	—	§ 9 l. § 1
— 5	— 6	—	—	Scalar'ne l. Scala'rne
— 33	— 10	—	—	c l. c
— 34	— 20	—	—	følger efte l. følger efter
— 36	— 20			maae) udstærtes
— 37	— 15	—	—	finere l. fiernere
— 5	— 19			
— 40	— 16	—	—	gis til cis. lav l. gis til cis lav,
— 42	— 11	—	—	Stalan l. Scalan

I den anden Deel.

Side 5	Linie 12.	I Steden for	h *) læs	h. *)
— 6	— 2	—	—	abb l. abb
— 15	— sidste	—	—	A la breve l. Allabreve
— 22	— 4	—	—	muntrerere l. muntrere
— 38	— 8	—	—	brugte brugte l. brugte
— 5	— 10	—	—	Bind nger l. Bindinger.
— 43	— 4	—	—	Fin re l. Fingre.
— 47	— 12	—	—	Tatt l. Tact
— 5	— 13	—	—	bridande l. brillante
— 49	— 14	—	—	Tatt l. Tact
— 55	— 4	—	—	mete l. mere
— 57	— 5	—	—	Graad l. Grad.
— 63	— 24	—	—	Takt, l. Takt)

I den tredie Deel.

Side 12	Linie 10.	I Stedet for	Semmer	l. Stemmer
— 17	— 3	—	—	marte l. maatte
— 18	— 6	—	—	Sluttefalds l. Sluttefaldet
— 23	— 2	—	—	Ungersøgelse l. Undersøgelse
— 26	— 18	—	—	Vanskelighed i Tab. V l. Vanskelighed som i Tab. V
— 28	— 6	—	—	omstamme l. opstamme
— 29	— 4 neden fra	—		Tonet l. Toner
— 30	— 9 neden fra	—		Concertenre l. Concerterne

NB. Instrumentet Tonemaalestokken med 8 Strænger, som tiener til Tonernes mathematiske Undersøgelse, kan sees og faaes hos Kongl. privil. Orgelbygger Hr. Scherer i Kiøbenhavn.